

الحكاية بين لاسطو وحازم القرطاجيني

الدكتور ناصر حلاوي

تلعب نظرية المحاكاة دوراً رئيسياً في الفكر الجمالي والتقدي عند اليونان مما دفع الباحثين المعاصرين الى ان يتلمسوا اصول هذه النظرية ودوافعها . . فرأى البعض ان طبيعة الحياة الاجتماعية اليونانية هي الاصل في هذه الفكرة (١) في حين يرى دارسون آخرون ان جذور الفكرة القائلة بأن الشعر محاكاة تعود الى المسرح . ويمكن القول بأنه او لم تكن الدراما لما وضع الشعر في صف الفنون التي تعتمد على المحاكاة (٢) ومن الواضح ان ارسطو استمد فكرته عن المحاكاة من الدراما اذ انه اهتم بالشعر الدرامي وبنى كتابه (فن الشعر) عليه . في حين انه لم يمس الملاحظة الا قليلاً (٣) .

لقد ادرك اليونانيون ان التمثيل Representation هو القاسم المشترك بين الفنون المتحركة والفنون الجمادة (٤) ولا حظوا ان ابداع الفنان لعمله يعتمد على مهارته في المحاكاة (٥) . وقد وردت كلمة (المحاكاة) بشكل ساخر عند ارسطو في (الاجاثون) (٦) . كما جاءت ذكرى محاكاة الفن للطبيعة في الكتاب الاول من مؤلف اسمه De le Diete .

وهو كتاب يبدو متأثراً الى حد كبير بتفكير هيراقليطس . . ونفس الفكرة تظهر في كتاب (عن العالم) المنسوب خطأ الى ارسطو ويظن انه من مؤلفات احد تلاميذ هيراقليطس . على ان اهم من كل ذلك ما جاء في الـ Memorabilia لزيروفون (٧) اذ نجد سقراط يقول متحدثاً الى النحات باراسيوس « من الواضح ان النحات يحاكي الاشياء الواقعية التي يراها . ولكن يجب ان لا يحد نفسه على نموذج واحد ، اذ يستطيع ان يجمع في تمثال واحد صفات تعود في الاصل الى أكثر من فرد . ويعاق باراسيوس ان من المستحيل عليه كنحات ان يصور الروح في اعماله . فيرد سقراط بقوله انه - اي النحات - يستطيع ان يحاكي تعابير الوجه ووضاع الجسم التي تعبر عن المشاعر بوساطة الفعل » وهذه الاشارة تكشف عن امرين مهمين في نظرية المحاكاة وهما اولاً ان الفنان ليس ملزماً ان يصور او يحاكي ملامح الموضوع عينه كلها وانما يستطيع ان يجمع في عمل واحد ما هو متفرق في اكثر من موضوع وثانياً ان الفنان يستطيع ان يحاكي المعنوي او المحسوس عن طريق التعبير الحسي الملموس لما .

غير ان ابرز مصدر للتعرف على الخطوط العريضة لنظرية المحاكاة هو بلا شك كتاب (الجمهورية) لافلاطون والكتاب العاشر منه خصوصاً . رغم ان افلاطون اشار الى المحاكاة في

غير هذا الكتاب ولكنها لاتعدو كونها اشارات عابرة .

لم يناقش افلاطون مسألة الصلة بين الفنون وكون المحاكاة هي القاسم المشترك بينها فذلك على ما يبدو - امر مفروغ منه بالنسبة اليه . اما الذي ركز عليه وناقشه بطريقته الخاصة في الحوار والجدل فهو طبيعة المحاكاة وعلاقتها بالحقيقة . ويمكن تلخيص فكرته بالنقاط الآتية :

أ - ان المحاكاة بعيدة عن الواقع ثلاث مرات . لان الفنان لا يحاكي حقيقة الشيء (السريـر مثلاً) وانما يحاكي السريـر الذي يصنعه النجار . والنجار انما يصنع السريـر على صورة المثال .

ب - وعليه فان الفنان الذي يحاكي الشيء جاهل بحقيقته بحكم انه لا يحاكي الا المظاهر ... وما يؤيد ابتعاد المحاكاة عن حقيقة الشيء وجوهره الاوهام البصرية في الرسم مثلاً واللاعقلانية في الشعر .

ج - واخيراً فان المحاكاة تخاطب الجزء الادنى من النفس لانه يسهل محاكاته (٨) . وقد حاول بعض الدارسين ان يبرر موقف افلاطون من المحاكاة بالقول بأنه كان يميز بين نوعين من الادب : الادب الجيد والادب الرديء . فالاول هو الذي يحاكي المثال اما الثاني فهو الذي يحاكي الظواهر الحسية (٩) كالذي تنقله المرأة نقلاً حرفياً على حد تمثيل افلاطون في كتاب جورجياس (١٠)

ويبرر باحث ثان انتقاص افلاطون للمحاكاة على النحو التالي :

١ - ان الغريزة الانسانية في اللذة والمعرفة مردها المحاكاة . وطالما توجد عند الانسان غريزة النغم والايتماع فلن المحاكاة بالكلمات والايتماع والالحن نتيجة منطقية .

٢ - ولما كانت الغريزة واحدة عند الجميع ، فأنها لاتفسر التنوعات التي نراها في الشعر مثلاً . وما يفسر ذلك هو ان الشخص الذي يحاكي انما يحاكي الاحداث الجيدة او الرديئة . او يحاكي الشخصيات الطيبة او الشريرة ... وهذا الموقف الذي يتفه الشخص المحاكي اخلاقياً بحث .

٣ - تلي ذلك مرحلة ثالثة واخيرة وفيها تتطور الاشكال ونحصل على الفن الصرف Art proper . فالشعر اذن يمر بمرحلة غريزية ثم اخلاقية ثم فنية . ففي المرحلة الاولى تتطور سائط

المحاكاة . وفي المرحلة الثانية تتنوع موضوعات المحاكاة وتنكيف الوسائط لها . وفي المرحلة الثالثة يتطور الاسلوب وتشكل الفنون كالتراجيدي والكوميدي (١١) • وقد يبدو أن افلاطون لم يتجاوز حدود المرحلة الثانية في محاولة فهمه للمحاكاة بوجه خاص والفنون بوجه عام .. وبالتالي فهو يكشف عن لامبالاة بالقيمة الفنية والجمالية للعمل الفني برقوقه عند المرحلة الاخلاقية

ارسطو

لقد كان ارسطو معنياً بأمرين .. أن يضع اسس نظرية جديدة في تفسير الفنون والشعر .. وأن يرد على ماقاله افلاطون بشأن نظرية المحاكاة ... مثال ذلك أن الاخير كان يعتقد أن قيمة الشعر تكمن في مقدار صدق المحاكاة ومطابقتها للواقع .. وقد رد ارسطو بما يفيد أن قيمة المحاكاة تكمن في كونها مصدراً للمتعة بحد ذاتها ، انطلاقاً من اعتقاده بأن المحاكاة غريزة في الانسان والحيوان .. وكان افلاطون يرى بأن يكون الجميل موضوع المحاكاة .

فرد ارسطو بأن محاكاة القبيح يمكن أن يكون شيئاً جميلاً (١٢) وبذلك يصدق على ارسطو ماقاله ابروكر ومبي من أن مفهوم المحاكاة عنده انما هو تفسير جديد للنظرية (١٣) ذلك أن المحاكاة صارت تعنى عنده محاكاة الاشياء كما هي (الحاضر) او كما كانت (الماضي) او كما ينبغي أن تكون او كما يعتقد الناس عنها (المثال) (١٤) وهذه الفكرة تطوير لنظرية سقراط التي المعنا اليها سابقاً عندما إستدرك على النحات باراسيوس بأن النحات يجب أن لايحصر نفسه على نموذج واحد، إذ يستطيع أن يجمع صفات متعددة تعود في الواقع إلى اكثر من فرد ولم يهدف ارسطو إلى أن تكون المحاكاة واقعية بالمعنى المباشر . إن الواقع مادة المحاكاة ولكنه قابل للتشكل نحو الأدنى (الكوميدي) او الأعلى (التراجيدي) حسبما يراه الفنان . أما محاكاة افلاطون فواقعية . ومرد هذا الاختلاف بين الفيلسوفين أن مفهوم الطبيعة الذي هو موضوع المحاكاة يختلف عند كل منهما. فالطبيعة عند افلاطون تأخذ المظهر الخارجي ، والمحاكاة تقليد لهذا المظهر . أما عند ارسطو فالطبيعة هي « القوة الخلاقة والمبدأ العام المنتج » (١٥) وتبعاً لذلك فالمحاكاة فعل خلاق ... وهي التعبير عن الشيء الملموس بصورة تستجيب لفكرته الصحيحة والفنان

لا يمكن واقعاً معروفاً مسبقاً عبر الإدراك الحسي عندما يحاول فهم الواقع وإعادة نسخه
٤٦ - بحمله هذا - يافس الطبيعة ويكمل اهدافها الناقصة ويصحح فشلها (١٦) .
لقد عالج برتشر مفهوم المحاكاة عند أرسطو باعتباره مصطلحاً جمالياً وساق اولاً بأول
التعريفات التالية ، وخلص إلى التعريف الرابع باعتباره الأصوب .

- ١ - إن العمل الفني تشبيه اونسخ للأصل وليس تمثيلاً رمزياً له .
- ٢ - إن العمل الفني يعيد نسخ الأصل ولكن ليس كما هو بل كما تراه الحواس .
- ٣ - إن الشعر - الذي هو محاكاة بأعلى اشكالها - تعبير عن العنصر الشامل في الحياة .
- ٤ - إن العمل الفني تمثيل نموذجي للحياة الانسانية ، للشخصية والعواطف والأحداث
بأشكال واضحة للحواس (١٧) وفي هذا يفتق جون ديوى مع برتشر عندما أشار
إلى ان أرسطو لم يتصد بالمحاكاة أن تكون تمثيلاً للأحداث لأنه اي أرسطو
يعتبر العام او الشامل أكثر واقعية ميتافيزيقياً من الخاص ولذلك فان الشعر اقرب
إلى الفلسفة منه إلى التاريخ (١٨) وعندما يسمح أرسطو ان تكون المحاكاة على درجات
فإنما يؤكد على فكرة العام والخاص هذه ويؤمنه بكون المحاكاة على درجات
أن يكون شخص ما أكثر او أقل محاكاة من شخص آخر على أن العام والخاص كليهما
يمكن ان يكونا موضوع محاكاة . وفي مقارنة الانسان بالحيوان يقول الانسان أكثر
محاكاة من الحيوان فالاول يحاكي العام اما الثاني فيحاكي الخاص . والسبب هو ان
ليس للحيوان مفهوم عن العام والشامل « ١٩ » . وبما ان المحاكاة الشعرية هي محاكاة
العام والشامل فان التشابه فيها يضمن الضرورة والاحتمال لأن الممكن والعرض
« Possibility -- incidental » لا يأتي الا عبر الخاص فقط (٢٠) ان محاكاة
الخاص مجرد نسخ (Copy) . وعليه فان المأساة والمهابة ليست نسخاً طالما انها تحاكي
العام (٢١) . هذا المبدأ ينسر لم لا تكون المحاكاة واقعية حرفية .. ففي هذه الحالة
تتحول إلى محاكاة الخاص «وكما ان المأساة» ليست شيئاً موجوداً في الطبيعة لان ما تحاكيه
(موضوع المحاكاة) يختلف عن المحاكاة . فالحبكة (Plot) كذلك ليست الحدث ،
ولكنها الحدث وهو في حالة محاكاة كما ان الشخصية والفكر ليسا كما هما في الحياة ،
ولكنهما كما يراوان في حالة المحاكاة في النص . وبالتالي فان حكم أرسطو يعتمد على
طبيعة المحاكاة وليس على طبيعة الشيء الذي يحاكيه الشاعر (٢٢) .

ان قانون «الضرورة والاحتمال» الذي يرتبط بالعام والشامل جوهري في نظرية ارسطو للمحاكاة . فما هو هذا القانون؟ لقد اشار ارسطو اليه في (فن الشعر) بقوله « يتضح مما تقدم انه ليس يقع في دائرة الشاعر ان يتمص الاشياء التي وقعت فعلاً. ولكن عليه ان يصف تلك التي كان من الممكن ان تقع. اي يذكر ما هو ممكن على انه محتمل او ضروري » (٢٣) ويقول ايضاً في الفصل الخامس عشر من (فن الشعر) « وفي رسم الشخصيات كما هو الحال في تنظيم الاحداث على الفنان ان يذكر دائماً ما هو ضروري او محتمل . بكلمة أخرى على الشخصية ان تكون اما ضرورية او محتملة . بمعنى ان كذا شخصية يجب ان تقول كذا او كذا او ان يفعل كذا شيء . ومثل ذلك ينطبق على حدث ينبغي ان يليه كذا حدث » (٢٤) ويعلق ناقد معاصر على هذا النص بقوله « ان عمل الشاعر ليس مجرد محاكاة او تمثيل احداث او مواقف معينة اتيح له ان يلاحظها او ابتدعها ابتداءً . انه يتناولها بـ «ريّة خاصة بحيث يكشف عن عناصرها العامة والخاصة. وبهذا ياتي الضوء على جوهر الحدث او الموقف سواء اكانا صحيحين من الناحية التاريخية ام لا ، ان الشاعر يعمل وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة ، ولذلك فهو اكر علمية وجداً في حقيقته من المؤرخ الذي ينبغي ان يمتد بما كان قد حدث فعلاً .

ولا يستطيع ان يرتب وقائعه او يبتدعها لكي يصور ما هو اكثر احتمالاً بالـ «يهية وفقاً لسيكولوجية الانسان وطبائع الاشياء . وبما ان الشاعر يبتدع رواية او يرتبها فهو يخلق عالماً خاصاً به مكتفياً بنفسه له قانونه المطرد في الاحتمال وله حتميته . وما يحدث في رواية الشاعر يتم بالاحتمال وفقاً لقوانين هذا العالم الخاص » (٢٥)

ان نظرية المحاكاة كما عند ارسطو ومن تلاه حتى القرن الثامن عشر لا تحصر عمل الفنان بمجرد النسخ . فهي تسمح للعنصر الخلاق في الفنان والعنصر الفردي ان يتوما به ورهما . وقد اكد ارسطو بأنه لا غرض الشعر فإن الاستحالة الحقيقية افضل من الامكان غير المقنع . فاذا ما اعترض معترض قائلًا بأنه zeuxis كان قد رسم انساناً لا يرد لهم ظل من الواقع فبالجواب هو انه من الافضل ان يكونوا كذلك لان على الفنان ان يطور نموذجاً دائماً (٢٦) ان المحاكاة - وباختصار - محاولة اعرض الطبيعة بصورة

مثالية . ويدخل الاختبار ايضاً باعتباره وسيلة من وسائل التحسن (٢٧) ويستند واري في ذلك الى أن ارسطو كان قد لاحظ في (فن الشعر) كيف ان بواوجنوتس يختار نماذج رفيعة في حين ان يوسون يختار نماذج رديئة .

اما ديونسيوس فيصور العادي (٢٨) وبهذا كان ارسطو قد وضع يده على مبدأ أساسي في كل الفنون ، وهو ما يميزها عن الفنون النسخية أو غير الجمالية . ذلك هو العنصر الذاتي في الفن الناشئ عن نظرة الفنان الى الأشياء . وهو مبدأ لم تتخلى عنه أية مدرسة نقدية أو ادبية . وعلى هذا يعاق جون ديوي بأن الفن ليس نسخاً للأشياء ، وليس من طبيعته هذه لأنه يلغي ميزة التفرد المتأتمية من الوساطة (الفنان) التي تمر عبرها الأحداث (٢٩) .

يفترض في المحاكاة — كما يقول توماس توننج (٣٠) — التشابه ويشترط فيها أمران الوضوح والمباشرة . ان الشعر يوصل للذهن فكرة واضحة عن الموضوع سواء أكان حسياً أم عقلياً . وكما كانت الصورة أقرب الى الموضوع المحاكى ومتميزة كانت المحاكاة اتم . فمن البدهي اذن أن يكون الموضوع البصري اكثر الموضوعات محاكاة . أما الموضوعات المتعلقة بالحواس الأخرى فلكونها غير متميزة وعابرة فإن وصفها يبدو اقل محاكاة . وبالتالي فان محاكاة الصوت تلي محاكاة البصر في القدرة . أما محاكاة الصور الذهنية والعواطف فيمكن وصفها مباشرة كما تؤثر على الذهن او عن طريق تأثيراتها الخارجية والحسية .. فهي اذاً وصف . واكنه وصف يختلف عن وصف الأشياء المحسوسة أو المرئية. ففي الوصف الذهني ، إن صح التعبير ، يكون الوصف المادي أو الحسي هو الوساطة لخلق التأثير الذي هو غرض الوصف . اما الوصف المادي الحسي فإنه هدف بذاته . وتعتمد المحاكاة الشعرية على الخيال fiction . أي على الوصف والاحداث والوقائع والشخصيات بمقدار ما تكون مخترعة أو مزيفة .. مثل الشعر التمثيلي والمساحمي .

بقي هناك نوع آخر من المحاكاة وهي المحاكاة الشخصية . ونستطيع أن نوضح ذلك بملاحظة الفروق بينها وبين المحاكاة الوصفية مثلاً . ففي الثانية نحن نصف الشيء وهدفنا أن نوقظ المشاعر والافكار التي تشابه موضوعات الوصف . اما في الاولى فنحن نحاكي بإسان شخص آخر وليس هدفنا ايصال الافكار فقط وانما الكلمات التي نطقها .. الحوار نفسه الذي برسطه نوصل تلك الافكار هو الآخر محاكاة لانه يحاكي الاشخاص الذين يمثلون .

عندنا اذن اربعة انواع من المحاكاة . المحاكاة الوصفية والمحاكاة الصوتية والمحاكاة التخيلية والمحاكاة الشخصية . كما في ادناه (٣١) .

المحاكاة

محاكاة وصفية (أكثر محاكاة) محاكاة صوتية (اقل محاكاة)

وصف مادي وصف معنوي
ويكون هدفاً بذاته ويكون الوصف المادي
واسطة لشيء آخر

محاكاة تخيلية محاكاة تشخيصية

الشعر الدرامي الشعر الملحمي الشعر الدرامي فقط
او الشعر التشخيصي

ولم يثر أرسطو إلى المحاكاة الصوتية أو الوصفية إلا قليلا على ان هذا لا يعني أنه لم يعتبر الاجزاء الوصفية في الشعر القصصي محاكاة (٣٢) إن الوصف يمكن ان يكون إما حقيقياً أو مخترعاً . والوصف في الشعر الجيد مخترع وهو ما يعتبره ارسطو محاكاة تخيلية لا وصفية (٣٣) والاشارات الصغيرة التي وردت عن المحاكاة الوصفية كشفت لنا عما يريده ارسطو بذلك . إن على الشاعر أن يحتفظ بتدريته على التلوين اللغوي للجملات اي لمجرد الدرد أو الوصف «٣٤» لماذا لم يتحدث ارسطو عن شعر الوصف يبدو أن اهتمام ارسطو بالباديء والتواعد العليا وما يثيره عناصر الجمال الأساسية كالبناء الداخلي والاختراع fable والتراويل بين الأحداث وتلاحم العجيب والمحمّل .. وتخطيط الشخصية وكل ما يثير إهتمام المشاهد ويضمن عواطفه ... جعل ارسطو يتقد أن جماليات اللغة والتعبير مسألة ثانوية.. إن الفصل الذي كتبه عن اللغة يؤكد ذلك. ثم ينبغي ان تذكر أن موضوع ارسطو الأساس هو المأساة . وفي المأساة لا يظهر الشاعر نفسه كثيراً ، فالاهتمام ينصب على الفعل والعاطفة والمحاكاة حيث الأحداث متلاحمة ومتلاحقة بحيث

لا يكون هناك مجال للوصف إلا أن قابلية الشاعر على الوصف تظهر في الملحمة (٣٥) ومما تجدر الإشارة إليه أن افلاطون هو الآخر كان واضحاً في الكتاب الثالث من «الجمهورية» في التمييز بين شعر المحاكاة والشعر بلامحاكاة . وشعر المحاكاة عنده من نوع المحاكاة الشخصية ، وبالتالي فإن المحاكاة عنده محصورة بالدراما والاجزاء الدرامية من الملحمة (٣٦) يتم تحليل الاشياء بالنظر إلى الشكل والمادة واسباب الوجود . ويتم التمييز بين الفنون طبقاً لاختلافها في الوسائط وموضوع المحاكاة واسلوبها (٣٧) وبما أن المحاكاة تتضمن نوعاً ما من التشبيه بين اشياء تختلف في العدد والنوع والجنس ، فإن الاشعار تختلف من حيث النوع والجنس عن الموضوعات التي تحاكيها هناك اولا اختلاف في المادة . وهذه المادة تتخذ شكلاً ما لتحقيق هدف ما . ومن اجل تحديد طبيعة الاشعار ينبغي ان ينظر اليها من اربع زوايا .. بماذا تمت المحاكاة (الواسطة) ، وعن اي شيء تتحدث المحاكاة (الموضوع) ، وكيف تمت المحاكاة (الاسلوب) واخيراً ما هو هدف المحاكاة (الغرض) (٣٨)

وفي بداية حديثه في (فن الشعر) يشير أرسطو الى ان شعر الملاحم والتراجيدي والكوميدي والدرامب وكذلك اللعب بالناي والقيثار اشكال من المحاكاة والاختلاف فيما بينها يعود الى امور ثلاثة :

- ١ - اختلاف وسيلة المحاكاة . فهناك من الفنون ما وسيلته في المحاكاة الموسيقى والايّاع كالضرب على الناي واللعب بالقيثار . كما ان الايّاع وحدة وسيلة محاكاة بالنسبة للرقص . اما الشعر فوسيلته في المحاكاة اللغة . وهناك من الفنون ما وسيلته في المحاكاة كل هذه . فالشعر الدرامي والنومي (٣٩) مثلاً يستعملان الموسيقى والايّاع والوزن .
- ٢ - اختلاف موضوع المحاكاة . فالفنان انما يحاكي انساناً في حالة فعل . وهؤلاء اما ان يكونوا اختياراً او اشراراً . وانما يحاكي الفنان هؤلاء ليجعلهم اسوأ مما هم او احسن مما هم او ليركهم كما هم . وهذا ما يميز التراجيدي من الكوميدي . فسوفوكليس وهو ميروس مثلاً يتشابهان في انهما يصوران الناس احسن مما هم .
- ٣ - اختلاف طريقة المحاكاة او اسلوبها (٤٠) ومن الفنانين من يعرض موضوعه بأسلوب القص والسرد (كالمحمة) او بأن يجعل الناس ينعاون (كالدراما) . وهنا يتشابه سوفوكليس وارسطوفان من حيث انهما يصوران الاشخاص في حالة فعل . وهذا ما جعل اعمالهم دراما . لان (دراما) تعني Athia g done وهي مشتقة من الفعل to do اي Dram

فن الشعر في العربية

يثير كتاب «فن الشعر» لدى الباحث العربي قضيتين أساسيتين فمن ناحية تُضع ترجمة أبي بشر متي بن يونس القنائي (٤١) مشكلات تتعلق بالترجمة ككل وبالمصطلحات ودلالاتها ثم أثر ذلك في تثبيت تلك المفاهيم في التراجم العربية اللاحقة وشروحها .

واعتقد أن هذا جانب مهم ومعقد في مسألة العلاقة القائمة بين الفكر اليوناني والفكر العربي على أن هذه القضية مرتبطة بالثانية ونعني بها تطبيق نظريات أرسطو على الشعر العربي ، والقوانين التي إستنبطها حازم خصوصاً للشعر العربي باعتباره مختلفاً عن الشعر اليوناني ، الأمر الذي يقتضي أن توضح له قوانينه الخاصة به .. وأخيراً مدى نجاح أو فشل هذه المحاولات .. ونود أن ننظر إلى هاتين القضيتين من زاوية نظرية المحاكاة .

من الواضح أن التراجم العربية وشروحها بدءاً من أبي بشر متي بن يونس وانتهاء بإبن رشد لم تحسن الترجمة أو الفهم . وليس بعيداً عن الصواب أن الدكتور طه حسين أشار في بحثه « تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر » إلى أن « فن الشعر » لم يفهمه أحد من العرب على الإطلاق . وبذلك كان في تطبيق نظريات أرسطو على الشعر العربي نوع من شعر التعسف ، وفيه من الاستدلالات ما يبتعد عن الصواب . لأن الأسس التي وضعها أرسطو إنما وضعها على أنواع أدبية لم تكن معروفة عند العرب . وهناك احتمالان لتفسير هذا الموقف الخاطيء .. الأول أن يكون المترجم الأول قد أساء فهم المصطلح اليوناني . وانطلاقاً من كون خصائص بطل المأساة فاضلة ، وبطل الملهاة غير فاضلة ، تصور أن التراجيدي هو « شعر المدح » وأن الكوميدي هو « شعر الهجاء » .. والثاني أن يكون قد أدرك بأن الموضوع الذي يتحدث عنه أرسطو « الدراما » لا وجود له في الشعر العربي وبالتالي حاول أن يقرب هذا النوع الأدبي إلى القارئ العربي بإيجاد مصطلح أقرب - ما يكون - في تصوره بالطبع إلى المصطلح اليوناني فكان المدح للتراجيدي والهجاء للكوميدي ومما يعزز هذه الفرضية أن أبا بشر ترجم المصطلحات المسرحية اليونانية على نفس النحو ... فالتمثيل جهاد في الترجمة العربية .. وتفسير اللجوء إلى كلمة « جهاد » كمقابل للتمثيل في تصورنا هو أن المترجم رأى في التمثيل تكلفاً وجهداً يبذله الشخص من أجل أن يؤدي الدور المطلوب . فترجم الكلمة بالجهاد لأنها أذب إلى المعنى ، وكذلك ترجم كلمة « الممثل » بالمتناق أو المرائي .

والجامع بينهما أيضاً واضح فالممثل وهو يمثل . يبدو كما لو كان منافقاً لأنه يظهر

شخصية هي غير شخصيته الحقيقية أما مصطلح (المسرح) فقد أصبح في العربية (الخيمة) و (الديمقراطية) صارت (ولاية الجماعة والتدبير) الخ وهذا التقريب الذي لجأ اليه ابو بشر ... أعني به، تقريب المصطلح اليوناني إلى ما هو قريب له من العربية ينطبق أيضاً على المحاكاة كما سئرى .

ان محاولة التقريب هذه قد تكشف بشكل غير مباشر حقيقة أدررها الشراح العرب الذين جاءوا بعد اني بشر وهي ان الشعر اليوناني هو غير الشعر العربي . وان قوانين ارسطو أستنبطت من المسرح اليوناني وخصوصاً مسرح سوفوكليس. وهي - اى هذه القوانين - بالتالي ألصق به في كثير من تفصيلاتها وتفريعاتها .

ولو كان قد صاحب الترجمة العربية لفن الشعر ترجمة للمسرح اليوناني والمحاكاة البونانية لكانت الصورة عندئذ أوضح . على ان هناك ما يدعوننا إلى الاعتقاد بأن الفارابي خصوصاً «ت ٥٣٣٩» أدرك بأن القوانين التي وضعها أرسطو لا يمكن تطبيقها على الشعر العربي . وان عمل أرسطو في حاجة إلى من يتممه حيث قال : «اذ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلاً عن القول في صناعة الشعر ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها - مع فضله وبراعته - لكان ذلك مما لا يليق بنا (٤٢) وكان ابن سينا (ت ٥٢٨هـ) أكثر وضوحاً في تقرير ان الحاجة ماسة إلى من يجتهد في علم الشعر المطلق وعلم الشعر بحسب عادة أهل هذا الزمان كلام فيه تفصيل (٤٣). كتب ذلك ابن سينا في عام ثمانية وعشرين وستمائة. ولما بقي وقت طويل حتى كان ابو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) قد صنف كتابه الكبير (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) وهو ليس ترجمة او تلخيصاً لفن الشعر بمقدار ما هو أول محاولة جادة ومفصلة لتطبيق نظريات ارسطو على الشعر العربي. وتحقيقاً لقول ابن سينا في أن يأتي من يجتهد ويبدع في علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاماً فيه تفصيل اشار حازم « فان الحكيم ارسطو طاليس وان كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه ونبه على عظيم منفعة وتكلم في قوانين عنه فان اشعار اليونانية انما كانت اغراضاً محدودة في اوزان مخصوصة :: ومدار جل اشعارهم على خرافات. وكانت لهم ايضاً امثال في اشياء موجودة نحواً من امثال كليلية ودمنة ونحواً مما ذكره النابغة في حديث الحية وصاحبها... وكانت لهم طريقة يذكرون فيها انتقال امور الزمان وتصاريفه . فاما غير هذه الطرق كتشبيه الاشياء بالاشياء فان شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه. وانما وقع في كلامهم التشبيه في الافعال لا في ذوات

الأفعال» ثم يمضي حازم «ولو وجد هذا الحكيم ارسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى وتبحرهم في اصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الالفاظ بأزائها ... واستطراداتهم وتلاعبهم بالاقاويل المختلفة لزاد على ماوضع من القوانين الشعرية وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما ارجو انه من جملة ما اشار اليه ابو علي ابن سينا (٤٤) .

لقد وضع ارسطو قوانين صناعة الشعر عند اليونان .. واراد حازم ان يضع قوانين صناعة الشعر عند العرب .. اما الفارابي وابن سينا فقد تناولا من كتاب (فن الشعر) فكرته الاساسية — المحاكاة — وحاولا ان يطبقا ذلك على الشعر العربي. ويمكن القول بأنهما مهدا الطريق احازم في مسعاه. لقد وجد حازم نفسه وهو ينظر في (فن الشعر) انه ازاء قانون عام يمكن تطبيقه على الشعر كفن ، الا أن هذا يفتقر إلى التفصيلات التي ينبغي أن تستنبط من الشعر العربي نفسه كما استنبط ارسطو تفاصيل نظريته في التراجيدي من المسرح اليوناني وهذا ما يمكن ان نسميه القوانين الخاصة . ولم يكن هذا خافياً على ابن سينا فان اشارته الى (علم الشعر المطلق) (و علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان) مما يلفت النظر . لقد ادرك ان هناك اسساً عامة واخرى خاصة . ولعله ادرك ايضاً — كما ادرك حازم — ان ارسطو في قوانينه الخاصة انما يستند الى الشعر اليوناني الذي يختلف عن الشعر العربي . وقد اشار في اكثر من موضع الى طبيعة هذا الاختلاف فقال «والشعر اليوناني انما كان يتصد فيه في اكثر الامر محاكاة الأفعال والأحوال ليس غير ... اما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها اصلاً كأشتغال العرب » (٤٥) . ويقول ايضاً عن الشعر اليوناني «اذ اكثر ما فيه اختصاص اشعار ورسوم كانت خاصة بهم ومتعارفة بينهم يغنيهم تعارفهم ايها عن شرحها وبسطها . وكان لهم — كما اخبرنا به — انواع معدودة للشعر في اغراض محدودة . ويخص كل غرض وزن ... وكانت لهم عادات في كل نوع خاصة بهم كما للعرب من عادة ذكر الديار والغزل وذكر الفيا في وغير ذلك . فيجب أن يكون هذا معلوماً مفروضاً » (٤٦) . ان ملاحظة ابن سينا السابطة في كون الشعر اليوناني يحاكي الافعال والعرب يحاكي الذوات مهمة .. لانه انما يعلق — في تصورنا — على نص ارسطو الذي يرد في (فن الشعر) وهو « ولما كان المحاكون انما يحاكون افعالا اصحابها هم بالضرورة اما اختيار أو اشرار » (٤٧) . والآخر « اما الملحمة فتتفق مع المأساة الى الحد الذي يجعلها تمثيلاً لفعل جليل جدي » والآخر عن التراجيدي باعتبارها « محاكاة فعل نبيل تام » (٤٩) .. ولكن ما المقصود بمحاكاة الافعال والاحوال .. ومحاكاة

الذوات ؟ وما المقصود بالفعل عند أرسطو ؟ يتضح من أبحاث الدارسين المعاصرين أن معنى (الفعل) ينبغي أن ينهم بشكل واسع : (٥٠) إذ لا يمكن أن يكون القصد منه الأفعال والاحداث والمواقف فقط ، بل العملية الذهنية كلها ، والدوافع التي تحدد الاحداث الخارجية (٥١) إن الحدث يمكن الشخصية الانسانية التي يكون الساوك عنصراً واحداً منها (٥٢) والشخصية في الدراما لا تكشف عن نفسها إلا عبر الحدث وبلا حدث لا تكون القصيدة إلا دراما سيئة أو قد تكون قصيدة غنائية أو ملحمية (٥٣) وعليه فإن كل مشهد خارجي كالطبيعة والحيوانات ليست عند أرسطو موضوع محاكاة جمالية ، وليست لها قيمة إلا بمقدار ما تكون خلفه للفعل. إن الأفعال والأحوال التي أشار إليها ابن سينا يتصد بها التعبير — إذن — التعبير عن عناصر الوجدان والفكر في الشخصية الانسانية من خلال الفعل وقيمة الاحداث الخارجية التي يقوم بها الشخص أو الاشياء المنفصلة عنه بمقدار دلالتها على تكوينه النفسي والعقلي . أما «وصف الذوات» الذي هو ميزة الشعر العربي فالمقصود به العناصر الشاخصة ساكنة كانت أم غير ساكنة كوصف الطبيعة والحيوان والانسان ... فالشعر اليوناني في ضوء هذا هو الشعر الدرامي أما الشعر العربي فهو الوصف الغنائي الذي يخلو من الفعل بالمفهوم الأرسطي .

وهناك فرق آخر بين الشعر اليوناني والشعر العربي أشار إليه حازم (٥٥) ولمح إليه قبله ابن سينا (٥٦) . وهو اعتماد الأساطير في التراجيدي الشيء الذي يخلو منه الشعر العربي لأن موضوعات هذا الأخير الحبيب والمنزل والطيف في حين أن موضوعات الشعر اليوناني أمور لاتقع في الوجود وإن كانت مقصورة في الذهن ... وقد أدخلها حازم في باب (الاختلاف الإمتناعي (٥٧) ولعله كان يتصد بذلك الأساطير وقصص الآلهة وما اشبه من موضوعات الشعر اليوناني .

إن شعور حازم بالإختلاف بين الشعرين قاده بالطبع إلى محاولة الكشف عن قوانين خاصة بالشعر العربي مستهدياً بأفكار أرسطو ولذلك فإن (المنهاج) أول محاولة تفصيلية جدية في تطبيق نظرية أرسططاليس على الشعر العربي وهو تطبيق فيه الكثير من الخروج عن أرسطو — إلا في المحاكاة التي اكسبها ظاهراً عربياً بلاغياً ، وفيه الكثير من الزكون إلى التفكير البلاغي والنقدي العربي أيضاً .

المحاكاة عند حازم

لا يمكن الحديث عن المحاكاة عند حازم — ومن سبقه أيضاً — دون الإشارة إلى التخيل .

إن الاثنين يمثلان وجهين لعملة واحدة . ولقد قاد هذا التصور البعض الى الظن بأن التخيل هو المحاكاة كما سنرى . غير ان حازماً يشير الى المحاكاة في معرض حديثه عن الدافعين الى قول الشعر التي اشار اليها ابن سينا في كتاب الشفاء . وهما أولاً غريزة حب المحاكاة حيث تنشط النفس لها وهي واسطة التعلم ولذلك صار هذا لذيقاً الى الفلاسفة والجمهور وثانياً حب الانسان للتأليف المتفق والأوزان .

ويتصد بالتأليف المتفق « المحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية » (٥٨) والنفس الانسانية تلند للعبارات الحسنة وتكره المستفحمة . ولذلك فان الاقاويل الشعرية يحسن موقعها كلما كان اختيار اللفظ وتركيبه مناسباً (٥٩) وهو في هذا يختلف مع ابن سينا عندما يشير الى «التأليف المتفق أو الالحن» وقد ولدت هاتان العلتان الشعر . وبالتالي كانتا أيضاً السبب في حسن موقع المحاكاة في النفس فالمحاكاة غريزة إنسانية لا يشترك فيها الحيوان الا بمقدار يسير ، وفي بعض من جوانبها مثل محاكاة النغم عند البيغاء او الشمائل عند القردة (٦١) والاثنان يتأومان أرسطو في هذا (٦٢) .

وإنطلاقاً من غريزة المحاكاة فان الشعر عند حازم «كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التمنية الى ذلك . والتمناه من مقدمات فحيله صادقة كانت أو كاذبة . لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخيل (٦٣) وحازم في تعريفه هذا أقرب ما يكون الى ابن سينا منه الى غيره من المعتنقين والشراح العرب. فابن سينا يعرف الشعر بأنه كلام مخيل مؤلف من اقوال موزونة متساوية . وعند العرب مقفاة (٦٤) وفي رسالته الصغيرة (كتاب المجموع أو الحكم العروضية في كتاب معاني الشعر) (٦٥) يشرح ابن سينا المقدمات الشعرية التي جاءت من تعريف حازم بأنها مقدمات من شأنها إذا قيلت ان توقع للنفس تخيلاً لاتصديداً... والتخيل هو انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير... وليس من شروط هذه المقدمات أن تكون صادقة أو كاذبة بل أن تكون مخيلة (٦٦) ويكاد حازم ينسخ هذا القول في موضعين من كتابه (٦٧) في الاقاويل الشعرية عند حازم أمران : ١ - التخيل - ٢ - المحاكاة فإن توفر هذان الشرطان كان الكلام شعراً بصرف النظر فيما إذا كانت المقدمات برهانية أو جدلية أو خطابية كما لا يفتاس الشعر بما فيه من صدق أو كذب .

وتقوم المقارنة بين الأقاويل الشعرية والأقاول الخطابية بمقدار ما تكون الاولى مبنية على التخيل والثانية مبنية على الإقناع (٦٨) «إذ المقصود بما سواها من الأقاويل (غير الشعرية) اثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بما هيته وحقيقته » (٦٩) .

أما غرض الشعر فهو «الإحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة» (٧٠) ويقول في وضع آخر «المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح وجلاله أو حسه» (٧١) وفي موضع ثالث «الشعر... من شأنه أن يحبب إلى النفوس ما قصد تحبيه اليها ويكره اليها ما قصد تكرهه لتحمّل بذلك على طلبه والهرب منه بما يتضمن من حسن تخيّل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام. وكل ذلك يتأكد بما يترن به من إغراب. فإن الإستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها وقد أشار البعض إلى أن كلمة «تخيّل» لم ترد في ترجمة أبي بشر. وأن الفارابي هو الذي استعملها بدلا من المحاكاة.... أما ابن سينا فتند استعملها لتفسير كلمة المحاكاة. (٧٣) غير أنه يبدو أن معنى (التخيّل) هو غير (المحاكاة) عند ابن سينا وابن رشد وحازم. فالمحاكاة عند ابن سينا واسطة لفعل التخيّل. (٧٤) وكذلك الحال عند ابن رشد إذ يرى أن الصناعة التي تفعل فعل التخيّل ثلاثة صناعة اللحن وصناعة الوزن وصناعة عمل الاقاول المحاكاة. (٧٥) وواضح أن التخيّل عملية سيكولوجية تحاطب الخيال وتدفعه إلى فعل ما. وهذا هو هدف الشعر... وهو غير الاقتناع. ولكن هذا الأثر النفسي الذي يتبع عمل الإنسان إنما يتم بواسطة المحاكاة التي لها قوانينها الخاصة. وقد فصل حازم في معنى التخيّل أكثر مما فعل ابن سينا وابن رشد وربطها بكرة التحسين والتفبيح ومن ثم بكرة الصدق والكذب في الشعر.

* والواقع أن الكلمة وردت في النص الذي حققه د. عبد الرحمن بدوي إلا أن المحقق عاق على ذلك بقوله «لعلها التجميل» ص (٩٤) أما في النص الذي حققه د. شكري عياد فقد وردت كلمة «تجميل» ص ٤٥. إلا أن هذين الباحثين وقد ترجما نص أرسطو عن اليونانية استبعدا «التخيّل» من النص فقد ترجمها د. بدوي مثلا بـ «التجميل» ص ٤٤ أما د. عياد فقد ترجمها بـ «التحسين» (ص ١٦) وهي بهذا المعنى وردت في الترجمات الانجليزية لنص أرسطو. انظر مثلا

Aristotle's Theory of poetry and Fine Artig Classical Literary
Criticism 37
وغيرها

لقد عقد حازم فصلاً « في الإبانة عما به تتقوم صنعنا الشعر والخطابة من التخيل والاقناع »
وبن اعتماد الشعر على تخيل الأشياء التي يدبر عنها بالاقاويل وإقامة صورها في الذهن بحسن
المحاكاة (٧٦) والتخيل عنده لا ينافي اليقين لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه ، وقد
يخيل على غير ما هو عليه (٧٧) وبذلك أهمل الشعر الصدق والكذب .

ويبدو ان الفنون جميعها تخضع لمبدأ التخيل والمحاكاة . من هذه الفنون التي اشار اليها
حازم صراحة أو ضمناً النحت والتصوير والتمثيل والخط والتمثيل الصامت والشعر . (٧٨)
ولا يشك حازم في أن التخيل تابع منها للحس فالأشياء منها ما يدرك بالحس ومنها ما لا يدرك
بالحس . والذي يدركه الانسان بالحس انما هو الذي تتخيله النفس . ومن الممكن ادراك
ما ليس محسوساً بالتخيل ايضاً عن طريق وصف حالة من حالاته الملازمة له والتي تكون مما
يحس ويشاهد . فيكون تخيل الشيء لا بما هو وانما بما يلزمه من صفات واحوال حسية . (٧٩)
والتخيل إقامة صورة الشيء في الذهن . يقول حازم « يجب تخيل أجزاء الشيء عند تخيله
حتى تتشكل جماعته بتشكيل أجزائه . فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ما هي عليه
خارج الذهن أو أكل منها (٨٠) وبذلك ترتبط صورة الشيء في الذهن بتمام المحاكاة أو
حسنها . زد على ذلك أن تحرك النفوس الاقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد ، أو بحسب
ما تكون عليه المحاكاة (٨١) والأول يرتبط بالمتلقي والثاني بالمتكلم . وإنما يساعد التخيل
من تأثيره النفس مناسبة الشاعر بين المعنى والحال الذي يقال فيه . مثل تخيل الأمور السارة
في التهاني والأمور المنجعة في المراثي يضاف إلى ذلك « التمجيب » وهو قدرة الشاعر على
تقدير « لطائف الكلام » مثل الجمع بين مفترقين (٨٢)

كيف يتم هذا التخيل في الكلام ؟ ويشير حازم في نص له « والتخيل في الشعر يقع من
أربعة أنحاء : من جهة المعنى ومن جهة الاسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن » (٨٣)
أنستطيع أن نفهم من لفظته « يقع » هنا بمعنى يتم أو « يحصل » ؟ يمكن ذلك فيما اعتقد إلا أن
حازماً في هذا النص يبدو تجزئياً في نظره الى النص وإلى ما فيه من تخيل لأن كلامه يوحي بأن
أياً من هذه العناصر الأربعة يمكن أن يقع فيها تخيل لا مجتمعة فقط وإنما منفردة أيضاً ... على
اننا لانود أن نقفز سريعاً الى مثل هذا الاستنتاج . لاننا نجد في موضع آخر من « المنهاج »
إشارة إلى ما يسمى التأليف المعنوي الذي هو الاسلوب (٨٤) وإلى التأليف اللفظي الذي هو
التنظيم (٨٥) هل يمكن اذن ربط المعنى بالاسلوب واللفظ بالتنظيم فتحترل الجوانب
الاربعة الى اثنين . . وبالنسبة لاي يمكن ان نتحدث عن تخيل يقع في معنى واخر يقع في اسلوب

وانما تخييل يقع في التأليف المعنوي . فقط ولو صح هذا الاستنتاج لكان علينا إذن أن نحشر حازماً في زمرة أنصار اللفظ والمعنى . . . او الثنائية التي غلبت على التفكير البلاغي والنقدي العربي وهذا واضح فيما نتصور عندما ينظر حازم إلى التخييل وأقسامه . فالتخييل عنده أول وثان (٨٦) ومن ناحية أخرى هو اما ضروري واكيد أو مستحب (٨٧) ثم يعرف التخييل الأول بأنه ذلك الذي يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ثم لا يزيد على هذا الكلام الموجز (٨٨) .

أما التخييل الثاني فيجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الاثواب والتفصيل في العقود (٨٩) ثم ينصل - أو ينسر ان شئت - ذلك بتوله إن التخييل الثاني يتم في الهيئات النظامية وضم بعض الايات والفصول إلى بعض وهذه الهيئات النظامية أشبه ماتكون بالصناعات ولذلك نقلوا إليها أسماء بعض من تلك الصناعات فقالوا الترصيع والتوشيع . والتسهم (٩٠) من هذا يتضح ان التخييل الثاني أقرب مايكون إلى صدر البيان في الكلام . ولهذه الصور أثر في النفس مثل الأثر الذي تتركه ضروب الزينة (٩١) والشعر شعر بمقدار ما فيه من التخييل الثاني لا الأول « وان غاب هذا عن كثير من الناس » (٩٢) .

أما التخييل الضروري في القسمة الثانية فهي تخايل المعاني من جهة الالفاظ (٩٣) والاكيدة أو المستحبة تخايل الالفاظ في نفسها وتخايل الاسلوب وتخايل الاوزان والنظم « وأكد ذلك تخييل الاسلوب (٩٤) وتصورنا ان هذا التقسيم هو عين التقسيم السابق . وان المراد بالتخييل الضروري هو التخييل الاول . اما التخييل الأكيد أو المستحب فهو التخييل الثاني . وقد لاحظنا ان التخييل الثاني هو الذي يبهج النفس وقريب من هذا ما ينسبه إلى التخييل الاكيد أو المستحب لكونه عوناً للتخييل الضروري على ما يراد من انهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه (٩٥) .

ان التخييل الاول الذي عرفه بأنه يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها يقصد به - في اعتقادنا - اقامة المعنى المجرد دون اللجوء إلى صور البيان مثلاً - وهو كما أشرنا عين التخييل الضروري في التقسيم الثاني . هذا التخييل عرفه بأنه تخييل المعنى من جهة اللفظ فقط ، أي اقامة المعنى بإفظه المناسب له . ولذلك سماه مرة (تخييل أولي) ومرة (تخييل ضروري) . لان المعنى لا يتوهم الا باللفظ أولاً ومن ثم تقوم الصور والاوزان والاساليب باضفاء المسحة الشعرية على الكلام . ومن المعتقد ان حازماً هنا متأثر بالمفهوم العربي للبلاغة هذا المفهوم الذي يرى في علم المعاني الاساس الذي يقوم عليه القول ومن ثم يأتي البيان للتوضيح والبديع للتوشية (٩٦) .

ويشارك التخيل مع المحاكاة في مسألة التحسين والتقييح فقد أشار حازم إلى أن التخيل يتسم إلى « ماهو عليه وعلى غير ماهو عليه » (٩٧) أما المحاكاة فتتقسم إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقييح ومحاكاة مطابقة (٩٨) وفكرة التحسين والتقييح تتم أما بتقييح الحسن وتحسين التقييح أو بتحسين الحسن وتقييح التقييح (٩٩) وترتبط فكرة المبالغة هنا بشكل خاص بالطريفة الثانية . ويتصد بالمبالغة تجاوز حدود اوصاف الشيء مثل تشبيه الشيء بما هو اعظم منه او احقر منه (١٠٠) وضد المبالغة الاقتصاد في الوصف (١٠١) ولذلك يتحقق الصدق في الشعر بالاقتصاد في الوصف ويتحقق الكذب بترك الاقتصاد (١٠٢) وقد قرن ابن سينا - وتابره حازم - صدق الشعر بالمحاكاة (١٠٣) ومرد اهتمام حازم بـثبات وقوع الاقاويل الصادقة في الشعر (١٠٤) ظن بعض الناس أن الاقاويل الشعرية لا تكون الا كاذبة . ورغم أن ابن سينا رد على ذلك في أكثر من موضع من كتبه . فان حازماً اظن في هذا وقاده إلى الحديث في المنطق من جهة وإلى تقسيمات وتفريعات قد لا تبدو ضرورية .

وقد ظن حازم أن الاعتقاد بوقوع الكذب في الشعر سببه « قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر » (١٠٥) . وقد ورطهم في هذا الزعم حاجتهم إلى الكلام في اعجاز القرآن وبالتالي فهم في حاجة إلى معرفة ماهية الفصاحة والبلاغة ففزعوا إلى مطالعة ما تيسر لهم في هذا العلم دون أن يفحصوا فيه . وقد ظنوا انهم حصلوا على كل شيء منه لمجرد انهم استطاعوا أن يفرقوا بين التجنيس والترديد وبين الاستعارة والارداف . (١٠٦)

وقد كان منهج حازم في فهمه لموضوع الصدق والكذب يستند اساساً على فصل تام بين المقدمات الشعرية وما يبنى عليها من تخيل ومحاكاة (١٠٧) وبين الشعر . والشعر شعر لا بمقدماته وإنما من حيث هو تخيل « لان الشعر لا يعتبر فيه المادة بل ما يتبع في المادة من التخيل » (١٠٨) ولذلك لا يتبع الكذب في التشبيه والاستعارة وهما من صور المحاكاة (١٠٩) فاذا جازان يتبع الكذب في المقدمات فإن الشعر صادق من حيث هو تخيل ومحاكاة إن صناعة الشعر تعتمد على المفهومات والمدلولات على أن فيهما أيضاً حسن التأليف والهيئة وحسن المحاكاة والنسب والإقترانات الواقعة بين المعاني « والصدق والكذب ... اشياء راجعة إلى المفهومات التي هي شطر الموضوع » (١١٠)

وقد فصل حازم القول في الكذب الشعري بشكل يروحي بأنه يريد أن ينصح للشاعر أو الناقد مواقع الزلل في هذه الصناعة لأن الكذب في رأيه مصدر رداءة في الشعر (١١١) لأنه لا يحرك النفس ولا يؤثر فيها وهو ضد التخيل وأهدافه، طالما أن الكذب يعمل على

احباط ميكانيزم التخيل . (١١٢) غير أنه كلما كان في الكذب بمض الخفاء كلما كان اقدر على التحريك (١١٣) او كان في النفس ولع شديد الكلام بحيث يستطيع القول الكاذب أن يدفعها على الانقياد لمقتضاه (١١٤) . وفي حالة تساوى الخيال في القولين الصادق والكاذب فإن تحريك القول الأول عام فيها قوى (١١٥) وأولى أن يعتمد الشاعر على الأقاويل التي لها قدرة على التأثير العام القوي . وقد يعتمد الشاعر اضطرارا حيث يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن أو تتميم ناقص إلى المبالغة في الوصف وإلى إستعمال حوش الكلام ، وبذلك يتلوق إلى الأقاويل الكاذبة . كل ذلك لكي يزيد النفوس تحريكاً شرط أن يتم ذلك دون كدر عفو المخاطر ويكون كلامه عندئذ مبنياً على « الحال المخيلة الممكنة دون الواقعة » (١١٦) وما اظنه إلا مشيراً إلى ملاحظات أرسطو في « فن الشعر » عن الإستحالة المحتملة والإمكانية غير المحتملة وافضلية الاولى على الثانية . ولكن ما اراده ارسطو غير ما أراده حازم فأرسطو يمتد أن الشاعر يستطيع أن يتول ما هو ممكن طبقاً لقوانين الإحتمال الداخلية او الضرورة في العمل الفني لذاته .

وعليه فإن تسلسل الوقائع والأحداث في الشعر هوليس عين التسلسل في الواقع وإنما هو التسلسل المنطقي أو المدرك (بنتج الرائ) للأفكار إنه يلغي الصدفة ويكشف عن الوحدة أو المغزى في الشخصيات والاحداث (١١٧) وما حدا بأرسطو الى ذلك أن الشاعر يضمن شعره عناصر مستحيلة مثل اللاعقلانية واقاصيص الالهة والعجيب من الامور والاحداث وما هو خارق للطبيعة . وقد اباح ارسطو ذلك طالما أن الشاعر يخضعها لقوانين المنطق والسببية . ثم لا يتنافى كل ذلك مع الصدق الفني . اما عند حازم فالواقع مادة الشاعر يصفها كما هي فاذا تجاوز ذلك وافرط فيه دخل حدود الكذب . على أن هذا التجاوز مسموح به اذا استطاع الشاعر ان يجعل هذه المادة قادرة على اثاره الاحساس . فالمسألة عنده أن يتجاوز الشاعر ما يسميه الاقتصاد في الوصف شرط القدرة على التخيل وهذا هو ما يعنيه قوله « الحال المخيلة الممكنة دون الواقعة » . لقد تناول حازم المبدأ دون التفاصيل محاولاً تطبيقه على الشعر العربي .

اجاز اذن حازم الكذب في المقدمات الشعرية . ولكن هذا لا يعني أن الكذب لا يتبع في التخيل والمحاكاة التي تبني على المقدمات الشعرية . إلا أن الحكم على هذين يختلف • فالمقدمات تقاس بصدقها او كذبها . اما التخيل والمحاكاة فبمقدار تأثيرها وتحريكها للنفس • على أن مصدر الكذب فيها « الافراط وترك الاقتصاد » (١١٨) كما اشرنا . والافراط هذا هو الكلام الذي يجتمع فيه الصدق والكذب . وتفسير ذلك أن الشاعر اذ يصف

الشيء بصفة موجودة فيه كان صادقاً من حيث وصفه بتلك الصفة وكان كاذباً من حيث افراطه وتجاوزه الحد. (١١٩) وهذا التجاوز يخرج القول من حد الامكان الى الامتناع او الاستحالة (١٢٠) وقد يبدو أن حازماً يشير بشكل خفي الى ما يسميه النقد الحديث بالصدق الفني الذي يراد به أن ليس على الشاعر أن يكون مطابقاً للواقع في وصفه طالما أن الصورة التي يرسمها معبرة عن التجربة النفسية التي يريد التعبير عنها. ومما تجدر الإشارة اليه أن حازماً كان قد نظر في الاقوال الشعرية فرأى أن منها ما هو صدق محض ومنها ما هو كذب محض ومنها ما يجمع فيه الصدق والكذب (١٢١) ويبدو على اية حال أن حازماً بدأ ينفي الكذب عن الشعر وانتهى بالاعتراف به.

انواع المحاكاة

يسرف حازم من تقسيماته للمحاكاة بالنسبة الى وجود واسطة للتخيل او عدم وجودها، او بالنسبة الى شيوعها وعدم شيوعها، او بالنسبة الى تنوعها. وهو في كل هذه التقسيمات لا يماري احداً ولا ياتي مع ارسطو الا في تقسيمه للمحاكاة الى محاكاة تحسين وتقييح ومطابقة كما رأينا (١٢٢) وهو في هذه القضية ايضاً لا يتفق مع ارسطو تماماً. ولا يتفق ايضاً مع المعلقين والشرح العرب الذين سبقوه. وانما ينطلق من فهم عربي لمصطلح يوناني. اعني بذلك اعتقاده أن (المحاكاة) تشبيه اولاً ويدخل ضمن ذلك الاستعارة لانها في جوهرها تشبيه. ووصف ثانياً. ولذلك نراه يقسم المحاكاة من جهة الواسطة الى محاكاة الشيء بنفسه ويسميتها (المحاكاة المتحدة) (١٢٣) (أي الوصف) ومحاكاة الشيء بغيره أو (المحاكاة المزدوجة) أي التشبيه (١٢٤) والمحاكاة عنده لا تخرج عن حدود هذين النوعين «فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقتين» (١٢٥) وحديثه في المحاكاة التشبيهية أقرب الى الخطأ لارسطو كما يرى د. شكري عياد (١٢٦) اما محاكاة الوصف فهي الصق والمحاكاة الارسطية وهي بالضبط محاكاة الذوات التي تحدث عنها ابن سينا (١٢٧) وحازم يختلف بلا شك مع ابن سينا وابن رشد في كونهما يتسمان المحاكاة الى ثلاثة اقسام تشبيه واستعارة وشيء مركب بينهما. (١٢٨) ويتفق مع الفارابي في أن القول المحاكى على حزين حزب يحيل الشيء نفسه (الوصف) وحزب يحيل وجود الشيء في شيء آخر (التشبيه) (١٢٩). ان اختلاف الفارابي وحازم مع ابن سينا وابن رشد جوهرى فيما نعتقد. ذلك ان نظرة الاولين اوسع واشمل في حين ان نظرة الاخيرين قصرت في ان تضم الوصف في صنف المحاكاة وهو ما لا يخلو شعر منه.

المحاكاة الوصفية

لـمـا كانت الاقاويل الشعرية تخيلية في الاصل . والتخيل تابع للحس فان محاكاة الوصف لابد ان تتخيل بنواصها واعراضها . فاذا اريد وصف الشيء على نحو كامل وجب ذكر خواصه القريبة اللازمة له في جميع احواله او اللاحقة له في حال ما . يشمل ذلك الهيئة واللون والمقدار والملبس . وان اريد وصف الشيء في بعض احواله كان الافضل القصد إلى بعض خواصه القريبة والشهيرة (١٣٠) . والشاعر ملزم في كلتا الحالتين – الوصف على وجه التفصيل او الاجمال – ان يأخذ اوصاف الشيء المتناهية في الحسن في حالة التحسين او اوصاف الشيء المتناهية في القبح في حالة التقييح . (١٣١) وعلى ان يبدأ بوصف الخطوط العريضة ينتقل بعدها الى التفاصيل الدقيقة (١٣٢) وعلى ان يلتزم النسق الصحيح للشيء . لان النفس الانسانية تعاف فساد الترتيب كما في وضع النحر في صورة الحيوان بشكل غير تال للعنق وكذلك سائر الاعضاء (١٣٣)

ان مبدأ الاستقصاء يجري في محاكاة الوصف اذا كان الموصوف شيئاً . وفي الحكمة يشمل استقصاء المعنى وفي التاريخ استقصاء اجزاء الخبر .. كما في ابيات الاعشى التي استقصى فيها خبر السموأل .

فذكر اجزاء الحكاية دون اخلال فكانت محاكاة تامة (١٣٤) ويبدو ان محاكاة التحسين والتقييح تتناقض وفكرة استقصاء اجزاء المحاكاة . لان فكرة التحسين والتقييح تقوم على اساس اختيار اجزاء المحاكى التي لها علاقة بالحسن او القبح . والا لامتنع تحقيق الهدف من المحاكاة . ان التحسين والتقييح يفترضان الاختيار المقصود . وبالتالي فان المحاكاة هنا لا يمكن ان تكون تامة بخلاف محاكاة التاريخ .

المحاكاة التشبيهية

يركز حازم على المحاكاة التشبيهية اكثر من سابقتها . يوضح ذلك من القوانين التي يضعها لكلا النوعين . والتفريعات العائدة التي الاخيرة . وقد عقد فصلاً مستقلاً في « طرق العلم بما يخص المحاكاة التشبيهية من الاحكام » (١٣٥) ولعل مرد هذا ان محاكاة التشبيه « اطرف واكثر جدة » (١٣٦) من محاكاة الوصف لانها تعتمد على المقارنة وحسن اقتران الشيء الحقيقي بالشيء المجازي كما في قول ابي تمام .
دمن طالما التقت ادمع المزن عليها وادمع الرماق
حيث اقترنت ادمع العشاق وهي حقيقة بأدمع المزن وهي مجازية (١٣٧) .

وطالما ان المقارنة هي الاساس الذي تعتمد عليه هذا النوع من المحاكاة فهي اذن محاكاة بواسطة بعكس الوصف الذي هو محاكاة بلا وساطة (١٣٨) ولا بد من اشتراك الشيء والواسطة بصفات معينة .. لان الطرف الثاني من المحاكاة يقوم مقام الواسطة للتعريف بالشيء اي الطرف الاول . وبالتالي فان غرض المحاكاة التشبيهية تحقيق المعرفة والوضوح .. ومن اجل ذلك كانت المحاكاة بامر موجود لامفروض احسن (١٣٩) لان الموجود اوضح وايسر على الادراك ومن المفروض الموجود حتى لو كان حسيا . لان الامر في الحالة الثانية يتطلب فيما يبدو اعمال الخيال والذهن لتصوره . وقد يتوعد ذلك عند بعض الناس الى اختلاف في التصور وإلى اخلال بمسورة المحاكاة .

ان المحاكاة التشبيهية هي المحاكاة المزدوجة لانها تتكون من محاكى ومحاكى به (١٤٠) او المثال والممثل (١٤١) ولهذين الطرفين من محاكاة التشبيه احكام وانواع نعرض لها فيما يلي : يبدأ حازم تقسيماته لمحاكاة التشبيه من زاويتين . جهة الوجود .. وجهة الفرض فهناك محاكاة موجود بموجود ومحاكاة موجود بمفروض الوجود (١٤٢) واحسنها — كما رأينا — المحاكاة بامر موجود لامفروض (١٤٣) وهذان النوعان من المحاكاة لا يخلو من ان يكون محاكاة مطلقة او محاكاة شرط او محاكاة اضافة او محاكاة تقدير وفرض (١٤٤) ثم هو ينزرد لمحاكاة الموجود بالموجود تقسيما لا يمتطيه لمحاكاة الموجود بالمفروض .. فيقسمه إلى محاكاة كلي بكلي او جزئي بجزئي او كلي بجزئي بكلي (١٤٥) ثم لا ينصل في هذه المحاكيات الامر الذي يجعل مجال التفسير وربما الفهم الخاطئ لما يريد به محتملا . ثم هو ينظر إلى المحاكاة من جهة الادراك (١٤٦) اي كون الطرفين او احدهما يدركان بالحس . وهي انواع — وافضل انواعها ان تكون المحاكاة بالامور المحسوسة وبها يحسن ان تحاكي الامور غير المحسوسة . فاذا كان الوضع معكوسا اي ان يكون الطرف الاول محسوسا والطرف الثاني غير محسوس كانت المحاكاة قبيحة (١٤٧) وتتفرع عن هذه انواع من المحاكاة . منها محاكاة محسوس بمحسوس او محاكاة غير محسوس بمحسوس او غير محسوس بمحسوس (١٤٨) وهذه النظرة إلى طرفي التشبيه هي عين النظرة البلاغية العربية . ففي الايضاح تقسيم يشبه هذا ان لم يكن هو عينه (١٤٩)

ولحازم تقسيم آخر يأخذ بنظر الاعتبار كون الطرفين المكونين للمحاكاة مألوفين او مستغربين ... ينتج عن ذلك

- ١ — محاكاة معتاد بمعتاد
- ٢ — محاكاة مستغرب بمستغرب
- ٣ — محاكاة مستغرب بمعتاد

٤ — محاكاة معتاد بمستغرب

وكان حازم قد تعرض في فقرة الى « محاكاة (الشيء) على غير ما ألف واعني بغير المؤلف ان تكون حاة مستغربة » كقول الشاعر :

وسلافة الاعناب يشعل نارها

تهدى الى بانع العناب

فالمأوف ان ينوي النبات الناعم بمجاورة النار لأن يوقع فاعرب (١٥١) وبأرغم من ان حازماً لم يفصل القول في طبيعة العلاقة التي تقوم بين طرفي المحاكاة التشبيهية فانه مع ذلك اشار في فقرة واحدة (تنوير ص ١١٣) الى شيء من ذلك . ومنها نفهم ان العلاقة بين الطرفين قائمة على اساس « الاشتراك » في صفة او أكثر . ومن اجل هذا كان التشبيه جائزاً وهذا الاشتراك ينبغي ان يستند الى الصفة او (الصفات) الأشهر عند الطرفين . واهم من ذلك اشارته الى ان هذه الصفة المشتركة « وهي ليست أكثر من وجه الشبه عند البلاغيين العرب » ينبغي ان تكون في الممثل به « اي المشبه به » اكبر واتوى (١٥٢) .

وهذا يعني ان الصفات الخاصة بكل طرف والتي لا يشترك فيها الطرف الآخر « ويسمىها حازم الصفات المضادة » (١٤٣) لا بد ان تكون من اجمل الصفات هناك اذن علاقة تضاد في كل محاكاة تشبيهية ومن الواضح ان حازماً ينطلق من المناهيم البلاغية العربية كل هذا كما سنرى بعد قليل .

وللصفة او (الصفات) المشتركة بين طرفي المحاكاة احكام اشار اليها حازم في اكثر من موضع . ابرزها ان الصفة المشتركة ليست واحدة في الكم . ان هذا التفاوت (من المقدار والهيئة او اللون) هو مدار المحاكاة وعليه المعول في تقويم العلاقة بين طرفيها فاذا كانت المحاكاة محاكاة هيئة لا ياتفت عندئذ الى التباين او التفاوت بين الطرفين في المتدار او اللون مثل تشبيه الذباب بالقادح . لان الغرض من هذه المحاكاة إبراز صورة او هيئة الذباب الذي يحك ذراعاً بذراع كما ينفل قادح النار (١٥٣) اما او أريد من هذه المحاكاة اللون او المقدار لبدت حينئذ فاشلة . ومن هنا يمرر حازم القاعدة الاتية ..

ان الصفة المشتركة هيئة كانت ام مقداراً أم اونا ينبغي ان تكون اعظم في المحاكى به (١٥٥) فاذا كانت قوة اللون الاحمر—مثلاً— في الورد اعظم منها في الخد فلا حسن ان يكون الخد محاكى والورد محاكى به . وهذا مبدأ بلاغي عربي عرض له البلاغيون القدامى .

فهذا ابن الاثير ينص على ان التشبيه هو تشبيه شيء بما هو اكبر منه واعظم (١٥٦) وتشترك الاستعارة في هذا المبدأ ايضاً فكلاهما « محل فرع على اصل (١٥٧) وقال العلوي في الطراز . «اعلم ان المبالغة في التشبيه لا يمكن حصولها الا اذا كان المشبه به ادخل في المعنى الجامع بينهما اما بالكبر كقولته تعالى (وله الجواري المنشآت في البحر كالاعلام) ... وهكذا القول في السواد والبياض والحمد والذم ... إلى غير ذلك من الاوصاف الجارية في التشبيه . واية ذلك وعلامته انه لا بد من ان تكون لفظة افعل التفضيل جارية في التشبيه . وهذا يدل على ما قلناه من اعتبار زيادة المشبه به على المشبه في تلك الصفة الجامعة . فان لم تكن ... كان التشبيه ناقصاً وكان معيباً » (١٥٨) وقد اكد حازم هذا المبدأ في نص آخر له نقلة السبكي عنه وهو قوله « انه اذا استوى باقي وجه الشبه واحدهما في نفسه عظيم والآخر حقير شبه الحقير بالعظيم عند اراده التعظيم وشبه العظيم بالحقير عند ارادة التحقير » (١٥٩) فنتائج

ما الذي دفع الشراح والنقاد العرب إلى اعتبار المحاكاة تشبيهاً ؟ فتحول هذا المصطلح النقدي إلى مصطلح بلاغي ، وما العلاقة بين المصطلح اليوناني والمصطلح العربي ، ينبغي الإشارة إلى ان المحاكاة في وجه من اوجه استعمالاتها تفيد الشبه . انها محصلة العلاقة بين الشيء ومثله . رغم ان هناك من يرى ان المحاكاة اقرب ما تكون إلى التمثيل Representation (١٦٠). علماً بأن هذا الجانب من المحاكاة لا يستبعد ان تكون المحاكاة تشبيهاً تقوم على ايجاد علاقة بين مختلفين في جوانب متشابهين في اخرى ... ايوكون هذا مصدر فهم العرب المحاكاة تشبيهاً ، ام ان المصدر هو الاختلاف بين طبيعة الشعر اليوناني وطبيعة الشعر العربي ... وكون الاول درامياً والثاني وصفيًا ، الامر الذي دفع حازماً إلى ان يعطي للمحاكاة مفهوماً اقرب ما يكون إلى روح الشعر العربي .

هناك قضيتان تبدوان منفصلتين ظاهرياً .. اولاهما .. من اين استقى حازم ومن قبله مصطلح المحاكاة ؟ واخرهما ... الدافع إلى الاختصار على الجانب التشبيهي من المحاكاة ؟ من الواضح ان حازماً كان قد اطلع على ما كتبه الفارابي وابن سينا في فن الشعر ... يتضح ذلك من الاقتباسات التي يأتي بها حازم منسوبة الى هذين الشارحين ... وقد نقل عن الاول اراء في التخيل والاوزان منقولة عن رسالة صغيرة له نشرت بتحقيق الدكتور محسن مهدي وهي بعنوان (كتاب الشعر) (١٦١) وعن كتاب الموسيقى الكبير . اما ابن سينا فقد استشهد به في مواضع كثيرة ومواضيع عديدة منها التخيل والمحاكاة (١٦٢) وهي نصوص وردت في (الشفاء) . وهذا يخالف ما كان يراه من ان حازماً لم يعتمد على الفارابي وابن سينا في استعماله لمصطلح المحاكاة ، وانه لم يتخذ منهما موقفاً ما (١٦٣) .. والحقيقة ان حازماً كان له موقف ايجابي مؤيد من ابن سينا خصوصاً ..

وهذا فهم لانه يؤدي بنا إلى الربط بين مفهوم المحاكاة عنده وعند ابن سينا .. وبالتالي عند الفارابي ايضا .. الحلقة اذن متصلة بين هؤلاء . بتمي ان نساءل ان كانت هناك صلة بينهم وبين ابي بشر . لقد ناقش مسألة اطلاع الفارابي على ترجمة ابي بشر واستعماله له كمصدر فيقول «نعلم ان الفارابي درس على يد ابي بشر . و نعلم ان ابا بشر على اقل تقدير - منذ ٩٣٢ ، ٩٣٣ م قد اقام في بغداد وجرت بينه وبين السيرافي النحوي مناظرة . و نعلم كذلك ان الفارابي كان يقيم في بغداد منذ ٩٢٠ - ٩٣٢ م .. وان الفارابي ترك بغداد بعد سنتين من وفاة استاذة (يوحنا بن جيلان) ٩٣٠ هـ (٩٤١ - ٩٤٢ م) وذهب الى بلاط الحمدانيين في حلب .. وهذا يعني ان الظروف قد سمحت للفارابي بمصاحبة استاذة وانه كان من الممكن ان يطلع على كتب ومخططات استاذة بعد وفاته . وبصورة خاصة في حالة ان ابا بشر ترجم كتاب الشعر ولم ينشره بعد . » (١٦٤)

اما ابن سينا فأن الدكتور عبدالرحمن بلوي لا يعتقد بأنه اعتمد على ترجمة ابي بشر لسببين هما اولاً غموض نص ابي بشر بحيث لم يكن يفيد في التلخيص وثانياً ان النصوص التي ينقلها عن ارسطو ليست واردة بحروفها في ترجمة ابي بشر .. وقد حمل هذا على التصور أن ابن سينا اعتمد ترجمة يحيى بن عدي أو ترجمة اخرى لانعرفها (١٦٥) والسببان فيما يبدو غير مقنعين لان الغموض لا يقف حائلاً دون التلخيص دائماً .. كما ان من طبيعة التلخيص ان لا تؤخذ النصوص بحروفها . على ان احتمال وجود ترجمة اخرى لفن الشعر هي ايضاً مسألة مقبولة . ومن المؤكد ان اكتشاف الترجمة الاخرى يساعدنا كثيراً على فهم الموقف العربي من فن الشعر . رغم اننا مقتنعون بأن بقاء ترجمة ابي بشر دليل على ذيوها وانتشارها بالتالي فأن احتمال ان يكون ابن سينا وغيره قد اطلع عليها لا تبدو فرضية ضعيفة أو غير مقبولة .

ومن هنا نحن نعتقد ان ترجمة ابي بشر هي الاساس في الفهم العربي لنظرية المحاكاة باعتبارها تشبيهاً .. واننا يجب ان نبحث عن السبب عند ابي بشر وطريقة فهمه للمحاكاة . لقد ترجم ابوبشر (فن الشعر) عن السريانية . ويبدو ان المصطلح السرياني الذي استعمل كقابل للمصطلح اليوناني (المحاكاة) كان يفيد معنى (المحاكاة) مرة و (التشبيه) مرة ثانية (١٦٦) . الامر الذي دفع ابا بشر الى اعتماد هاتين الكلمتين في ترجمته فاستعملهما كمترادفين في فصول الكتاب كله (١٦٧) . ذلك يشير الى ان ابا بشر لم يكن واضحاً في فهمه للمصطلح . وينبغي ان لا يلام على ذلك لانه كان ينقل عن مصطلح سرياني هو نفسه يفيد الازدواجية في المعنى . ويرى ان مفهوم (التشابه) اقرب ما يكون الى المصطلح السرياني . (١٦٨) والظاهر

ان الذين جاؤوا بعد ابي بشر اعتمدوا ترجمته الا انهم فضوا استعمال كلمة (المحاكاة) وحدها بدلاً من المصطلحين اللذين استعملهما ابو بشر. واعمل مرد ذلك عند الفارابي مثلاً أنه لم يعتمد على ترجمة ابي بشر فقط وانما استفاد من بعض المصادر اليونانية الاخرى وخصوصاً شروح مدرسة الاسكندرية (١٦٩) وشروح تاملطرس (١٧٠) .

ورغم ذلك فإنه لم يخرج عن حدود الفهم الذي رأيناه عند حازم . وكذلك الحال عند ابن سينا وابن رشد. وابن سينا خصوصاً كان أول من عرف المحاكاة بالقول « المحاكاة هي ايراد مثل الشيء وليس هو هو » (١٧١) وبذلك ربط مفهوم المحاكاة بالتشبيه . وتعريفه هذا يذكرنا بتعريف العسكري للتشبيه « ولو أشبه الشيء بالشيء من جميع جهات لكان هو هو » (١٧٢) واو سأل سائل اذن لم استعمل هؤلاء مصطلح المحاكاة بدلاً من التشبيه ؟ لقلنا ان معنى المحاكاة لغوياً لا يخرج عند معنى التشبيه بأى حال من الاحوال (١٧٣) ومما قوى هذا الاتجاه في فهم المحاكاة ان الشراح العرب - ومنهم حازم - كانوا يتكأون على الشعر العربي في الاستشهاد والتطبيق . واغلب الشعر العربي كما يقول حازم « تشبيه الاشياء بالاشياء » (١٧٤) . ومما لاشك فيه ان حازماً كان قد طور مفهوم المحاكاة اكثر من سابقه . وربط بين المحاكاة والتخيل برابط وثيق وحدد وظيفة كل منهما . وفي رأي ان التخيل في نظام حازم يأتي متمماً للمحاكاة في اثاره تصورات معينة او تجربة خاصة عند المستمع ... وتحقق الاثارة الفنية او التخيل عن طريقة محاكاة الشيء . وقد اوضح العلاقة بين المحاكاة والتخيل على النحو التالي (١٧٥) .

وانطلاقاً من فهم حازم للمحاكاة باعتبارها تشبيهاً فإنه تطبيقاته لهذه النظرية كانت اقرب الى الدراسات العربية للتشبيه كما جاءت في كتب البلاغة العربية . وقد لاحظنا ان تفصيل حديثه عن المحاكاة واقسامها لاختلاف في جوهرها عن الدراسات العربية للتشبيه. ومن الواضح أن المتقاضي لهذا الموضوع لا يجد اثرً للمفهوم المحاكاة في المؤلفات النقدية العربية . والسبب - ربما - هو ان نظرية المحاكاة لم تعد عند العرب مصطلحاً نقدياً جماًياً كما هو الحال عند اليونان وانما هو مصطلح بلاغي . وهذا ما يميز المفهوم العربي عن المفهوم اليوناني .. وهناك فرق آخر هو ان المحاكاة عند اليونان نظرية عامة تتناول القوانين التي تحكم الفنون عامة ومنها بالطبع الشعر . وبالتالي فهي نظرية بها شمول واحاطة اذ ترى العمل الادبي ككل محاكاة واقع خارجي يأخذ ثلاثة مظاهر . في حين ان المحاكاة العربية لا تنظر الى العمل الادبي (الشعر) نظرة كلية وانما نظرة تجزئية . لان المحاكاة هنا لانفيذ الصورة التشبيه الذي توجد في النص الشعري وايس النص الشعري ككل.

- (1) J. Dewey, Art as Experience (V. S. A. 1966) P. 107
- (2) E. Olson, Aristotle's poetics and English Literature (V. S. A. 1965) 71
- (3) Ibid
- (4) J. G. Warry, Greek Aesthetic Thory (London 1962) P 61
- (5) R. Harriott , Poetry and criticism Before Plato (London 1969) 142
- ٦- اجاثون اسم لشاعر تراجيدي يوناني (ولد في ٤٤٠ ق. م وتوفي في ٤٠٢ ق. م)
وكان صديقاً لأفلاطون ويوروبيدس. وكان قد فاز في مسابقة في الدراما. وقد مجد أفلاطون فوزه.
في (المأدبة) إلا ان تخته - وقد انعكس على أسلوبه - دفع أرسطوفان للسخرية به . انظر دائرة
المعارف البريطانية والأمريكية . و
- Everyman's Classical Dictionary 18
- ٧- كان زينوفون - وهو غير زينوفان الشاعر والفيلسوف - مؤرخاً وقائداً . وهو صديق
حميم لسقراط . وكتاب (الذكريات) هذا واحد من أربعة كتب يشرح فيها آراء سقراط
ويدافع عنها . وهي أقل مستوى من محاورات أفلاطون . انظر المصادر الواردة في الهامش
اعلاه .. وانظر
- G. M. A. Grube, The Greek & Roman Critics (London 1965) 36 -37
- (٨) انظر جمهورية أفلاطون ترجمة حنا خباز .. ص ١٤-١٨ وص ٢٥-٢٦ وص
٢٥٠-٢٥٤
- (9) Greek Aesthetic Theory 65
- ١٠- سهير القلماوي ، فن الادب (القاهرة ١٩٧٣) ٨٤
- (11) Aristotle's Poetics .. 184
- (12) Classical Literary Criticism (London 1967) 17
- ١٣- قواعد النقد الادبي (القاهرة ١٩٣٦) ٨٤
- (14) The Greek and Roman Crsictics 70 - 71
- (15) T. H. BUT Cher, Aristot li's Theory of Poetry and fine Art (London
1951) 116, 153
- (16) I bid, 154 . Wimsati, Literary Criticism (London 1970). 1, 76
- (17) Aristotle's theo-y of Poetry .. 124, 127 150 , 153

- 18 Art an Experience 284
- 19 Aristotle's Poetics and English Literature X 111
- 20 I bid
- 21 I bid
- 22 I bid X V 111
- Classical Literary Criticism P43
- ٢٣ - فن الشعر (بدوي) ٢٦ ، وشكري عباد (٤٦) وانظر
- ٢٤ - المصدر السابق
- ٢٥ - ديفيد ديتشس ، مناهج نقدية (بيروت ١٩٧١) ٦٨ - ٦٩
- E. Cassirer , An Essay or Man (V. S. A. 1963) 138 - 39 -٢٦
- Creek Aesthetic Theroy 106 -٢٧
- ٢٨ - فن الشعر (ترجمة شكري محمد عباد . القاهرة ١٩٦٧) ٣٢
- Art as Experience 83 -٢٩
- Aristotle's Poetics and .. 43 - 58 -٣٠
- I bid 62 -٣١
- I bid 63 -٣٢
- I bid - ٣٣
- I bid 69 -٣٤
- I bid 69 - 70 -٣٥
- I Bid 72 -٣٦
- I bid 228 -٣٧
- I bid VX1 -٣٨
- ٣٩ - النوم او الاغنية النومية momic نمط قديم من الشعر الغنائي يشبه الدراما ويغني مع انغام القيثارة او الفلوت تكريماً للالهة وخصوصاً ابولو
- ٤٠ - يرى باي ووتر ان هذا التمييز مثيله في جمهورية افلاطون . انظر هامش ٢ ص ٤ من (فن الشعر) لعبد الرحمن بدوي
- ٤١ - انظر ترجمته في الفهرست
- ٤٢ - بدوي (فن الشعر) ١٤٩ - ١٥٠
- ٤٣ - السابق ١٩٨
- ٤٤ - منهج البلغاء وسراج الادباء (تونس ١٩٦٦) ٦٨ - ٧٠
- ٤٥ - بدوي (فن الشعر) ١٦٩ - ١٧٠ نقلا عن المنهاج ٦٩ هامش ١
- ٤٦ - السابق ١٦٧
- Classical Literary Criticism 33,38
- ٤٧ - السابق ٧ - ٨٠ وانظر
- ٤٩ - بدوي (فن الشعر) ١٨

Aristotle's theory	337	- ٥٠
! bid		- ٥١
I bid	334	- ٥٢
bid	335 - 336	- ٥٣
I bi	124	- ٥٤
المنهاج	٧٧ - ٧٨	- ٥٥
السابق		- ٥٦
السابق		- ٥٧
السابق	١١٨	- ٥٨
السابق	١١٨ - ١١٩	- ٥٩
السابق	١١٧	- ٦٠
السابق	١١٦	- ٦١
بدوي (فن الشعر)	١٢	- ٦٢
المنهاج	٨٩	- ٦٣
بدوي (فن الشعر)	١٦١	- ٦٤
حققتها د. محمد سليم سالم (القاهرة ١٩٦٩) وهي رسالة منقولة بالحرف الواحد تقريباً عن رسالته من شرح فن الشعر لارسطو		- ٦٥
كتاب المجموع	١٥ - ١٦	- ٦٦
المنهاج	٧١، ٦٣	- ٦٧
السابق	٦٧	- ٦٨
السابق	١١٩ غير ان لصناعة الشعر ان تستعمل شيئاً من الاقتناع ولصناعة الخطابة شيئاً من التخيل (المنهاج)	- ٦٩
المنهاج	٢٩٤	- ٧٠
السابق	١٠٦	- ٧١
السابق	٧١	- ٧٢
عياد (فن الشعر)	١٩٥ ، ٢١٠ ، ٢٥٧ وانظر ايضاً تاريخ النقد الادبي عند العرب ٥٦٩ . د. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (القاهرة ١٩٧٤) ٣٦٣	- ٧٣
كتاب المجموع	١٦	- ٧٤
بدوي (فن الشعر)	٢٠٣	- ٧٥
المنهاج	٨٩ ، ٦٢	- ٧٦
السابق		- ٧٧
السابق	٨٩ - ٩٠	- ٧٨

- ٧٩ - السابق ٩٨
- ٨٠ - السابق ١١٩
- ٨١ - السابق ١٢١
- ٨٢ - السابق ٩٠
- ٨٣ - السابق ٨٩ ، ٩٣
- ٨٤ - السابق ٣٦٤
- ٨٥ - السابق
- ٨٦ - السابق ٩٣
- ٨٧ - السابق ٨٩
- ٨٨ - السابق ٩٣
- ٨٩ - السابق
- ٩٠ - السابق ٩٣ - ٩٤
- ٩١ - السابق
- ٩٢ - السابق ٩٤
- ٩٣ - السابق ٨٩
- ٩٤ - السابق
- ٩٥ - السابق
- ٩٦ - انظر النوضح والغموض في الفكر البلاغي والنقدي عند العرب مجلة الحرية عدد ٤ سنة ١٩٧٠
- ٩٧ - المتهاج ٦٣
- ٩٨ - السابق ٩٢
- ٩٩ - السابق ٧٣
- ١٠٠ - السابق
- ١٠١ - السابق
- ١٠٢ - السابق ٧٥
- ١٠٣ - السابق ٨٤
- ١٠٤ - السابق ٨١
- ١٠٥ - السابق ٨٦
- ١٠٦ - السابق ٨٧
- ١٠٧ - السابق ٨٣
- ١٠٨ - السابق

- ١٠٩ - السابق ٧٥
 ١١٠ - السابق ٨١
 ١١١ - السابق ٧٢
 ١١٢ - السابق ٧٢ ، ٨٢
 ١١٣ - السابق ٨٢
 ١١٤ - السابق
 ١١٥ - السابق
 ١١٦ - السابق
 Aristotle's Theory of Poetry 399 - ١١٧
 ١١٨ - المنهاج ٧٥
 ١١٩ - السابق ٧٩
 ١٢٠ - السابق ٧٩
 ١٢١ - المنهاج ٧٦
 ١٢٢ - السابق ٩٢
 ١٢٣ - السابق ٩٥
 ١٢٤ - السابق
 ١٢٥ - السابق ٩٤
 ١٢٦ - فن الشعر ٢٦٤
 ١٢٧ - السابق
 ١٢٨ - بدوي (فن الشعر) ١٧١ .. كتاب المجموع ٢٠
 ١٢٩ - مجلة شعر (العدد ١٢ المجلد ٣ ١٩٥٩) ص ٩٣
 ١٣٠ - المنهاج ٩٩ - ١٠٠
 ١٣١ - السابق ١٠١
 ١٣٢ - السابق
 ١٣٣ - السابق ١٠٤
 ١٣٤ - السابق ١٠٥
 ١٣٥ - السابق ١١١
 ١٣٦ - السابق ١٢٩
 ١٣٧ - السابق ١٢٨
 ١٣٨ - السابق ٩٥
 ١٣٩ - السابق ١١١
 ١٤٠ - السابق ٩٥

- ١٤١ - السابق ١١٣
- ١٤٢ - السابق ٩١
- ١٤٣ - السابق ١١١
- ١٤٤ - السابق ٩٢
- ١٤٥ - السابق ٩٢
- ١٤٦ - السابق ١١٢
- ١٤٧ - السابق ١١٢
- ١٤٨ - السابق ٩١ - ٩٣
- ١٤٩ - الايضاح (طبعته باللاوفست . مكتبة المثنى ٢٢٥/٢
- ١٥٠ - المنهاج ٩١ ، ٩٥
- ١٥١ - المنهاج ٩٥
- ١٥٢ - المنهاج ١١٣
- ١٥٣ - المنهاج ولا اظن التسمية صحيحة . اذ ليس من الضروري ان تكون هذه الصفات متضادة وانما يمكن ان تكون مختلفة .
- ١٥٤ - المنهاج ١١٤
- ١٥٥ - المنهاج ١١٥
- ١٥٦ - المثل السائر
- ١٥٧ - السابق ٢ / ١٢٦ ، ٨٣
- ١٥٨ - العلوي . الطراز (مصر ١٩١٤) ١ / ٣٠٤ - ٣٠٥
- ١٥٩ - المنهاج ٣٨٦
- ١٦٠ - ١ (W. Hamilton fybe, Aristotle's Art of poetry (oxford (1971)
- ١٦١ - مجلة شعر (بيروت ١٩٥٩) العدد ١٢ المجلد ٣
- ١٦٢ - انظر المنهاج ٨٤ وما بعدها
- ١٦٣ - W. HGINRICHS, Arabische Dichtung and Griechische Poetik (Beirut 1969)
- ١٦٤ - Ibid 128
- ١٦٥ - فن الشعر (ط بدوي) المقدمة ص ٥٣
- ١٦٦ - Arabisch E Dichtung 123, 107, 118
- ١٦٧ - فن الشعر (ط عياد) ٣٧ ، ٤٥ ، ٤٩ الخ
- ١٦٨ - Arabische Dichtung 121
- ١٦٩ - Ibid 128

- Ibid - ١٧٠
١٧١ - فن الشعر (ط بدوي) ١٦٨
١٧٢ - الصناعتين (القاهرة ١٩٥٢) ٢٣٩
١٧٣ - انظر مادة (حكى) في اللسان وتاج العروس والصحاح وتهذيب اللغة
١٧٤ - المنهاج ٦٩
Arabische Dichtung P. 166 - ١٧٥